«La idea de original está estrechamente entrelazada con la de verdad, y la verdad es una técnica cultural que atenta contra el cambio por medio de la *exclusión* y la *trascendencia*. Los chinos aplican otra técnica cultural, que opera con la *inclusión* y la *inmanencia*. Solo en el terreno de esta última técnica es posible relacionarse con las copias y las reproducciones de manera libre y productiva.»

"Shanzhai" es un neologismo chino que refiere a la apropiación de una forma o una idea, desestimando su estatus de originalidad. Un shanzhai es un *fake*, una copia pirata, una parodia. Aplicado en un comienzo a las falsificaciones de productos electrónicos y marcas de ropa, este concepto hoy abarca todos los terrenos de la vida en China: hay arquitectura shanzhai, comida shanzhai, diputados shanzhai y hasta estrellas del espectáculo shanzhai. En tanto su atractivo radica precisamente en la variación funcional e ingeniosa, son mucho más que meras falsificaciones baratas. No pretenden engañar a nadie. Su capacidad de innovación, que es innegable, no se define por el genio o la creación *ex nihilo*, sino por ser parte de un proceso anónimo y continuado de combinación y mutación.

A partir de la elaboración de este y de otros conceptos presentes en la larga tradición del arte chino así como en el budismo o el taoísmo, el teórico cultural Byung-Chul Han nos revela en este lúcido ensayo algunas claves para comprender los diferentes posicionamientos de Oriente y Occidente frente a problemáticas contemporáneas tales como las leyes de propiedad intelectual, la conservación patrimonial o la clonación. A la creencia occidental en la inmutabilidad y la permanencia de la sustancia, se corresponde una noción de autoría y originalidad: el ser es igual a sí mismo y por ello toda reproducción tiene algo de demoníaco, que destruye la identidad y la pureza primarias. El pensamiento chino, en cambio, es deconstructivo desde sus comienzos, prescinde de toda idea de ser y esencia. Frente a la identidad, reivindica la diferencia transformadora; frente al ser, el camino.

Traducción / Paula Kuffer

COLECCIÓN
FUTUROS PRÓXIMOS
10

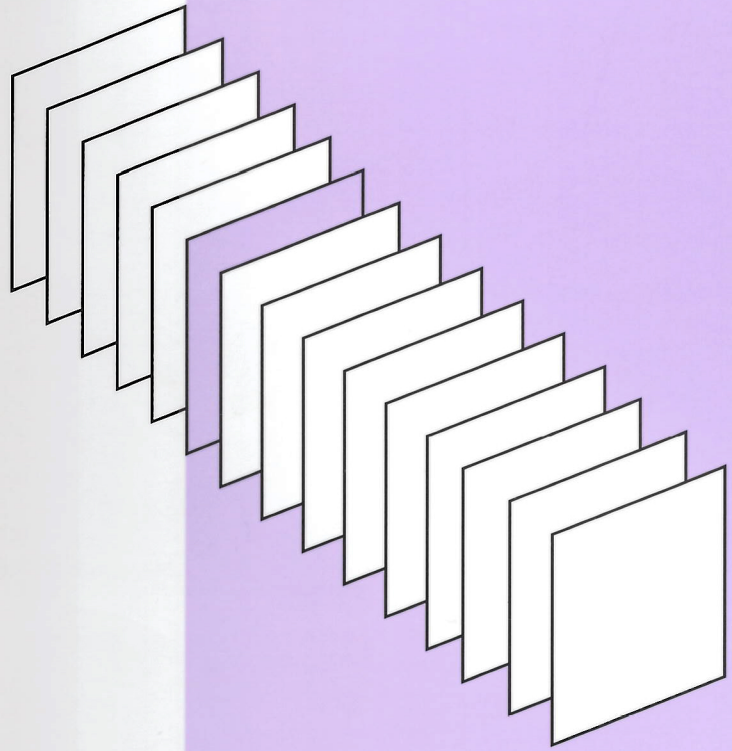
ISBN 978-987-1622-50-4
9 789871 622504

SHANZHAI | BYUNG-CHUL HAN

BYUNG-CHUL HAN

善债

El arte de la falsificación y la deconstrucción en chino



CAJA NEGRA

Han, Byung-Chul
Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China / Byung-Chul Han - 1a ed. - 1a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017
96 p.; 20 x 13 cm.

Traducción de Paula Kuffer
ISBN 978-987-1622-50-4

1. Arte. 2. Filosofía del Arte. 3. Estudios Culturales.
I. Kuffer, Paula, trad. II. Título.
CDD 701

Título original: *Shanzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch* (Merve Verlag, 2011)

© Byung-chul Han, 2011
© Merve Verlag Berlin, 2011
© Caja Negra Editora, 2016, 2017

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Corrección: Sofía Stel
Revisión de los poemas en chino:
Miguel Ángel Petrecca

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización por escrito del editor.
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

BYUNG-CHUL HAN

善债

El arte de la falsificación y la deconstrucción en chino

Traducción / Paula Kuffer

CAJA NEGRA 03
FUTUROS PRÓXIMOS

ÍNDICE

11 *Quan*: Derecho

19 *Zhenji*: Original

43 *Xian Zhang*: Sello del ocio

61 *Fuzhi*: Copia

73 *Shanzhai*: *Fake*

83 Índice de ilustraciones

權

Hegel, nada más y nada menos, constata en los chinos una tendencia a la mentira. Los acusa de una "gran inmoralidad". En China, por lo visto, no existiría el honor. Los chinos "son conocidos por mentir allí más que nadie".[1] A Hegel le sorprende que nadie se tome a mal la mentira una vez que se descubre. Los chinos se comportan, añade Hegel, "de manera astuta y taimada", de modo que los europeos deberían cuidarse en su trato con ellos. Por lo visto, Hegel no encuentra ninguna justificación concluyente de "la conciencia de la vileza moral". De ahí que remita al budismo, que tiene a "la nada, como lo supremo y absoluto, como Dios" y "exige el menosprecio del individuo como máxima perfección". Hegel entiende que tras la negatividad del *vacío* budista se esconde una nada nihilista. Por eso la hace responsable de la "gran inmoralidad" de los

1. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 261.

chinos. La nada nihilista, plantea Hegel sin reparo alguno, no admite ningún compromiso, conclusión ni constancia. La nada nihilista se opone a cualquier Dios que represente la verdad y la autenticidad.

En realidad, el vacío del budismo chino se refiere a la negatividad de la *des-creación* (*Ent-Schöpfung*) y la *ausencia*. Vacía y deja sin sustancia al ser. El ser (*ousia*) es la permanencia,[2] que está en la base de todo cambio y transformación como lo *mismo*.[3] La creencia en la inmutabilidad y permanencia de la sustancia responde a la idea de la subjetividad moral y la objetividad normativa occidentales. En cambio, el pensamiento chino, desde sus comienzos, es deconstructivo, ya que rompe radicalmente con el ser (*Sein*) y la esencia (*Wesen*). También el *Tao* (que significa "camino") presenta una contrafigura frente al *ser* o la *esencia*. Se ajusta a los cambios, mientras que la esencia se opone a la transformación. La negatividad de la *des-creación* y de la *ausencia* vacía al ser desde el comienzo del *proceso* o del *camino* infinito.

El proceso, con sus transformaciones incesantes, también domina la conciencia china del tiempo y la historia. De ahí que la transformación no esté plagada de acontecimientos ni se desarrolle de un modo eruptivo, sino discreto, imperceptible y continuo. Una creación que

2. También Kant define la sustancia de la permanencia: "Todos los fenómenos contienen lo permanente (sustancia) como el objeto mismo y lo mudable como mera determinación suya, es decir, como un modo según el cual existe el objeto" (I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1997, pág. 215).

3. El verbo *substare* (literalmente "estar por debajo"), del que procede el concepto de "sustancia", también significa conservar. *Stare* se usa asimismo en el sentido de sostenerse, afirmarse, resistir. La sustancia es lo idéntico, que se distingue de lo demás manteniéndose igual a sí mismo. La sustancialidad no es otra cosa que estabilidad y permanencia. *Hypostasis* también significa, además de fundamento o ser, firmeza y constancia, que resiste heroicamente a todos los cambios.

remitiera a un punto absoluto y único sería impensable. Una temporalidad llena de acontecimientos se caracteriza por la discontinuidad. El acontecimiento marca una ruptura, abre una brecha en la transformación continua. Las rupturas o revoluciones son, pues, ajenas a la conciencia china. De ahí que el pensamiento chino no tenga acceso a las ruinas. No conoce identidad alguna que remita a un acontecimiento único.[4] En este sentido, no existe la idea del original, puesto que la originalidad presupone un comienzo en sentido estricto. El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte. Por este mismo motivo, el pensamiento del Lejano Oriente no pone énfasis en la muerte, como Heidegger; o en el nacimiento, como Hannah Arendt.[5]

El ser se des-sustancializa haciéndose camino. También Heidegger se vale a menudo de la figura del camino. Pero el suyo es un camino que se distingue claramente del camino taoísta, puesto que no trans-curre, sino que se pro-fundiza. Los conocidos "Caminos de bosque" de Heidegger son "caminos [*Wege*], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado". En cambio, el camino chino se extiende en la planicie, cambia de recorrido constantemente, sin cesar "bruscamente", sin

4. El acontecimiento se puede entender como un constructo imaginario, que suprime lo previo a partir de lo cual surge y se impone como comienzo absoluto.

5. "El milagro que salva al mundo [...] es en último término el hecho de la natalidad [...] El nacimiento de nuevos hombres y un nuevo comienzo es la acción que son capaces de emprender los humanos por el hecho de haber nacido. [...] Esta fe y esperanza en el mundo encontró tal vez su más gloriosa y sucinta expresión en las pocas palabras que en los evangelios anuncian la gran alegría: 'Nos ha nacido hoy un Salvador'." (Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 266.) El ser para la muerte de Heidegger logra para *sí mismo* el aislamiento heroico y la resolución.

sumergirse "en lo no hollado", sin acercarse a lo "oculto". Ni la brusquedad ni la profundidad son características del pensamiento chino.

Ádyton, en griego antiguo, significa "inaccesible" o "intransitable". Se refiere al espacio interior del templo de la Grecia Antigua, completamente apartado del exterior, donde se celebraban cultos religiosos. El aislamiento, la cesura radical, define lo sagrado. El pensamiento del Lejano Oriente es ajeno al encierro sin ventanas, a la profundidad intransitable o a la interioridad. El templo budista se caracteriza por la permeabilidad o la apertura completa. Algunos templos tienen puertas y ventanas que no cierran nada. En el pensamiento chino no hay *ádyton*. Nada se separa, nada se clausura. No hay nada que sea absoluto, es decir, que esté apartado y dividido. El original sería una variante del aislamiento o la conclusión. Podría decirse que el *ádyton* constituye la originalidad y el origen.

El pensamiento chino resulta pragmático en un sentido singular. No rastrea al ser o al origen, sino las constelaciones cambiantes de las cosas (*pragmata*). Se trata de reconocer el transcurrir mutable de las cosas, para acceder a él en función de la situación y sacar provecho. El pensamiento chino desconfía profundamente de las esencias inmutables o principios. Esta flexibilidad o adaptabilidad, que remite a la falta de esencia, al vacío, es para Hegel una muestra de astucia, hipocresía o inmoralidad.

En chino, "derechos humanos" se traduce *ren quan* (人權). El símbolo *quan* apunta a un espectro de significación que designa la particular naturaleza de la concepción china del derecho. Carece de todo carácter conclusivo, absoluto o inmutable. En un principio, *quan* se refería al peso que desplaza una balanza de un lado a otro. Por lo tanto, *quan* significa mover y pesar. No tiene una posición fija y definitiva. Más bien es *movedizo*, *desplazable* y *provisorio*, como el pilón de la balanza. Varía de posición para encontrar el *equilibrio* en función del

peso del lado opuesto. El derecho es compensatorio, ni excluyente ni discriminatorio. La exclusividad le resulta ajena. El pensamiento chino, sin embargo, admite la regularidad de las normas convencionales (*jing*, 經),[6] pero a su vez está caracterizado por la conciencia del cambio constante. Así lo muestra la siguiente sentencia de Zhuxi: "Normalmente uno se atiene a la regla de la convención, pero para los cambios uno se sirve del *quan*".[7] (*Chang ze shou jing, bian ze yong quan*, 常則守經, 變則用權)

Quan designa la capacidad de adaptarse a situaciones variables y beneficiarse de ellas. *Quan yi zhi ji* (權宜之計) define un proceder táctico, conveniente. *Quan* remite tanto al potencial inherente a una situación como a un código que permanece igual independientemente de la situación o coyuntura. En el contexto de *quan* nada es definitivo. Estos niveles de significación de *quan* inscriben necesariamente, tanto en la concepción china del derecho como de los derechos humanos, la relatividad y la situación. El poder (*quan li*,權力) también se distingue de la fuerza (*li*,力) en este mismo sentido, puesto que, a diferencia de esta última, no presenta una dimensión estática, sino *constelativa*. Aquel que es capaz de valerse y aprovechar el potencial de constelación de la situación alcanza el poder. El poder no responde a una subjetividad, sino a una situación. Depende, de hecho, de la coyuntura.

6. François Jullien queda muy impresionado por la dimensión del *jing* del pensamiento chino. La idea de la des-creación también caracteriza al *jing*. Es muy interesante que Confucio, en algún punto, renuncie a la autoría de su enseñanza. No es un creador, sino un medium. Transmite aquello que ya fue: "Yo únicamente transmito; no puedo crear cosas nuevas. Creo en los antiguos, y por lo tanto, los amo" (Confucio, *Lun Yu*, Barcelona, Kairós, 1997).
7. Harro von Senger, "Strategemische Weisheit. Chinesische Wörter im Sinnbezirk der List" [Sabiduría estretégica. Palabras chinas en el campo semántico de la astucia], en *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 39, Bonn, Felix Meiner Verlag, 1996, pág. 52.

Es más, el símbolo *quan* se emplea tanto para la propiedad intelectual (*zhi shi chan quan*, 知識產權) como para el copyright (*zhu zuo quan*, 著作權). De este modo, también en estos conceptos quedan inscriptas, al menos en su dimensión semántica más profunda, una constante relatividad o provisionalidad. *Zhi* (智) es el símbolo chino que denomina la sabiduría. Este símbolo, que está relacionado con el del conocimiento (知) empleado en el concepto de propiedad intelectual, además de conocimiento significa astucia, destreza táctica o proceder estratégico.[8] De este modo, la concepción china del conocimiento se distingue por completo de la idea occidental de verdad o veracidad, que remite a la inmutabilidad y la duración. La relatividad y la situación del *quan* la deconstruye. El pensamiento chino sustituye el peso del *ser* por el pilón del *quan*, es decir, por la *gravitación* de la *situación*.

8. Harro von Senger indica que este nivel de significación del *zhi* no se nombra en los diccionarios de lengua china occidentales. Este hecho insólito explica por qué el conocimiento no tiene que ver con la astucia para la comprensión occidental (Harro von Senger, "Strategemische Weisheit", *op. cit.*).

真跡

7

ZHENJI: ORIGINAL

L

En una carta a Wilhelm Fliess del 6 de diciembre de 1896, Freud escribe: "Sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por superposición de capas porque de tiempo en tiempo el material existente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevas concernencias, una inscripción. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es entonces la tesis de que la memoria no existe de manera simple sino múltiple, registrada en diferentes variedades de signos".[1] Así pues, las imágenes del recuerdo no son reflejos invariables de la vivencia. Más bien son producto de una construcción compleja del aparato psíquico. Están sometidas a una transformación incesante. Las constelaciones y relaciones nuevas modifican su aspecto constantemente. El aparato psíquico sigue un complejo movimiento temporal, por medio del cual lo posterior también constituye a lo anterior.

1. Sigmund Freud, *Cartas a Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986, pág. 218.

En él se entremezclan pasado, presente y futuro. La concepción de Freud de la transcripción cuestiona toda teoría de la reproducción, que presupone que las escenas vividas quedan grabadas invariablemente en la memoria y pueden ser recuperadas en su misma forma después de mucho tiempo. Los recuerdos no son copias que se mantienen iguales a sí mismas, sino *huellas* que se cruzan y se superponen.

En chino clásico, el original se denomina *zhenji* (真跡). Literalmente significa "huella verdadera". Se trata de una huella singular, puesto que no tiene lugar en una trayectoria teleológica. Y en su interior no está habitada por ninguna promesa. Tampoco está relacionada con nada enigmático ni kerigmático. Además, no se condensa hasta adoptar una presencia unívoca y uniforme. Más bien deconstruye toda idea de un original que encarna una presencia y una identidad invariables e inconfundibles que descansan en sí mismas.[2] El proceso y la diferencia le confieren una fuerza centrífuga deconstructiva. No da lugar a ninguna obra de arte acabada, cerrada en sí misma, que pudiera adoptar una forma definitiva y escapar a toda transformación. Su *diferencia respecto de sí misma* no le permite alcanzar el reposo que le podría proporcionar una forma definitiva. En este sentido, siempre *se aparta de sí misma*. La concepción china del original como huella (*ji*, 跡) remite a la estructura freudiana de la "huella mnémica", que está sometida a un reordenamiento y transcripción constantes. La idea del original chino no se entiende como una creación única sino como un proceso infinito,

2. También Derrida denomina "*différance*" a la "huella", que escapa a toda marca en la presencia y la identidad (Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2006). Su concepto de la huella carece de cualquier dimensión teleológica o teológica. En eso también se diferencia de la figura heideggeriana de la "huella", "una promesa casi inaudible", "una liberación hacia lo abierto", "a veces oscura y desorientadora, a veces como un relámpago de súbita intuición" (Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987, pág. 124).

no apunta a la identidad definitiva sino a la transformación incesante. El cambio, sin embargo, no tiene lugar en el *alma* de una subjetividad artística. La huella se borra en favor de un proceso que no admite una fijación esencialista.

El Lejano Oriente no conoce ninguna dimensión predeconstructiva como la del original, el origen o la identidad. En realidad, el pensamiento del Lejano Oriente *comienza con* la deconstrucción. El ser, en tanto concepto fundamental del pensamiento occidental, es igual a sí mismo, no permite ninguna reproducción más allá de sí mismo. La prohibición platónica de la mímesis surge de esta concepción del ser. La belleza o el bien, según Platón, permanecen inmutables y solo idénticos a sí mismos. Son "uniformes" (monoeides). De este modo, no queda lugar para ninguna desviación. Según esta interpretación del ser, toda reproducción tiene algo de demoníaco, que destruye la identidad y la pureza originarias. La idea platónica ya bosqueja la reflexión sobre el original. Toda reproducción conlleva una *falta de ser*. En cambio, la figura fundamental del pensamiento chino no es el *ser* uniforme y único, sino el *proceso* poliforme y heterogéneo.

Una obra de arte china nunca permanece idéntica a sí misma. Cuanto más venerada, más cambia su aspecto. Los expertos y los coleccionistas escriben sobre ella. Se inscriben en la obra por medio de marcas y sellos. De esta manera, se van superponiendo inscripciones, de igual manera que las huellas mnémicas en el aparato psíquico. La propia obra está en transformación constante, sometida a una transcripción incesante. Esta no descansa en sí misma. Más bien fluye. Se opone a la presencia. La obra se vacía convirtiéndose en un lugar que genera y comunica inscripciones.[3] Cuanto más famosa es una obra, más inscripciones muestra. Se presenta como un palimpsesto.

3. La transformación constante del original no solo está ligada a la historia de su recepción, sino también a otros factores: "A lo largo del tiempo, la obra se modifica cambiando de formato debido a los nuevos montajes, los

Ni Zan, *Agua y casa de bambú*

La transformación no afecta únicamente a algunas piezas concretas de un artista, sino a toda su obra. Su corpus se modifica de modo constante. Aumenta y disminuye. Se agregan imágenes que aparecen de pronto, y desaparecen otras que en un pasado se le habían atribuido. Como la obra del conocido maestro Dong Yuan, que tiene un aspecto distinto durante la dinastía Ming que durante la dinastía Song. Las falsificaciones o las reproducciones también definen la imagen de un maestro. Se lleva a cabo una inversión temporal. Lo posterior o sucesivo determina el origen. De este modo lo deconstruye. La obra es un gran espacio vacío o en construcción que siempre se está llenando de nuevos contenidos, de nuevas imágenes. En este sentido, podríamos decir: cuanto más grande es un maestro, más vacía está su obra. Es un significante sin identidad, que se llena constantemente de nuevos significados. El origen se muestra como una construcción posterior.[4]

recortes por el mal estado del material, los motivos estéticos o comerciales, los retoques o la incorporación posterior de firmas. En los casos más radicales, ante un cuadro chino podría aplicarse la metáfora del barco que regresa a su puerto de partida después de generaciones, habiendo cambiado por el camino todas sus piezas tras infinitud de reparaciones. ¿Se trata del mismo barco? La tripulación es otra, los habitantes de la ciudad de origen son otros, y no se conserva ningún plano que pueda certificar que al menos se mantiene la forma original del barco después de todos los recambios de las piezas" (Christian Unverzagt, *Der Wandlungsleib des Dong Yuan. Die Geschichte eines malerischen Œuvres* [El cuerpo cambiante del Dong Yuang. Historia de una obra pictórica], Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007, pág. 184).

4. Tampoco la pretensión de autenticidad, ajena a los chinos, es capaz de fijar inequívocamente la obra de un maestro. Según el catálogo establecido por Wilhelm Valentiner (1921), la obra de Rembrandt está compuesta por 711 pinturas. Bredius (1935) contabilizó 630. Y treinta años después (1968) Horst Gerson solo reconoció 420 como auténticas. El corpus del Rembrandt Research Project, que excluye las obras de sus colaboradores, habla de 300 obras. El meticuloso análisis de estilo de los entendidos o expertos tampoco está libre de arbitrariedad.

Tampoco Adorno concibe la obra de arte como una forma estática, fija e invariable, sino como algo vivo espiritualmente, que es capaz de cambiar: "Lo que entretanto ha cambiado en Wagner no es meramente su efecto, sino la obra misma, en sí. (...) Las obras de arte en cuanto algo espiritual no son nada en sí definitivo. Forman un campo de tensiones de todas las voluntades y fuerzas posibles, de las tendencias internas y de lo que se les opone, de los logros y de los necesarios fracasos. Una y otra vez, de ellas se desprenden, surgen objetivamente nuevos estratos; otros se hacen indiferentes y se extinguen. La verdadera relación con una obra de arte no es tanto que esta, como se dice, se adecue a una nueva situación, como que en la obra misma se descifre aquello a lo que históricamente se reacciona de manera distinta".[5] En este fragmento la obra de arte se presenta como un ser vivo que crece, que muda de piel y se transforma. El cambio no se produce en la "situación" externa, sino en el interior del ser, que está en la base de la obra. Adorno se distancia claramente de la transformación de lo idéntico, que se debe a una situación. Según Adorno, la obra de arte sería un cuerpo cambiante, que no está sometido al cambio, sino que él mismo cambia. La riqueza interior y la profundidad interior de la obra pasarían por su vitalidad y su capacidad de transformación. Se distingue por su abundancia inagotable y su profundidad sin fondo. La animan hasta convertirla en un organismo vivo. Su riqueza se despliega independientemente de la situación. Por su parte, la obra de arte china está vacía y es llana. No tiene alma ni verdad. El vacío des-sustancializador se abre a las inscripciones y las transcripciones. La obra de un maestro chino también tiene capacidad de transformarse porque en sí misma está vacía. Aquello que impulsa el

5. Theodor W. Adorno, "Actualidad de Wagner", en *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006, pág. 556.

cambio hacia adelante no es la interioridad del ser, sino la exterioridad de la transmisión o de la situación.

No solo el estilo de una obra cambia constantemente, sino también su tema. Cada época tiene una idea distinta sobre este. Así pues, puede suceder que los verdaderos originales de un maestro se alejen de su obra, mientras que las falsificaciones, que responden al gusto de la época, sean tomadas en cuenta y se revelen importantes históricamente. En este caso, las falsificaciones tienen más valor histórico artístico que el original verdadero. Son más originales que el original. Las preferencias estéticas de una época, el gusto predominante de un período influye en la obra de un maestro. Los cuadros con temáticas que no son contemporáneas caen en el olvido, mientras que aumentan las obras de temas populares. Por ejemplo, si una época está muy marcada por las tradiciones, de pronto en la obra de Dong Yuan se multiplican los cuadros con imágenes de motivos tradicionales. La transformación silenciosa de su obra responde a las distintas necesidades a lo largo del tiempo. En la época de la dinastía Ming, en que los comerciantes hacían de mecenas y desempeñaban un papel importante para el arte, de repente, en los cuadros de Dong Yuan, apareció un motivo nuevo: los vendedores.[6] Las falsificaciones y las recreaciones trabajan permanentemente en favor de esta transformación.

En la antigua práctica artística china, el aprendizaje se lleva a cabo copiando.[7] La copia también funciona como

6. Ibíd., pág. 128.

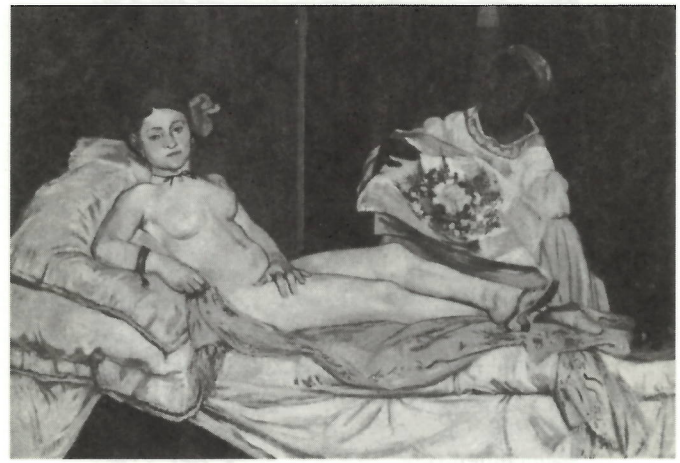
7. Wen Fong, "The Problem of Forgeries in Chinese Painting" [El problema de la falsificación en la pintura china], en *Artibus Asiae*, Vol. 25, 1962, pág. 100: "El hecho es que la larga tradición de aprendizaje del arte de la pintura a través de la copia hizo que en China cada pintor fuera un potencial falsificador, y es bien sabido que algunos de los más grandes pintores chinos y expertos eran, o se decía que eran, maestros 'falsificadores'. Según Chao Hsi-ku (principios del siglo XVIII), Mi Fu tenía el hábito de sacar ventaja de su preeminencia como experto sustituyendo importantes obras maestras, que le eran entregadas para 'autentificación', por copias exactas".

una señal de respeto para con el maestro. La gente estudia, elogia y venera una obra copiándola. La copia es una alabanza. Se trata, en realidad, de una práctica que tampoco resulta desconocida para el arte europeo. La copia de Manet del cuadro de Gauguin parece una declaración de amor. Las imitaciones de Van Gogh de las estampas japonesas de Hiroshige expresan admiración. Es sabido que Cézanne iba a menudo al Louvre para copiar a los maestros antiguos. Ya Delacroix lamentaba que se abandonara el ejercicio de la copia como fuente esencial e inagotable de conocimiento. El culto a la originalidad deja en un segundo plano esta práctica esencial para el proceso creativo. En realidad, la creación no es un *acontecimiento* repentino, sino un proceso dilatado, que exige un diálogo intenso con *lo que ya ha sido* para *extraer* algo de ello. El constructo del original borra lo que ha sido, aquello anterior de lo cual se *extrae* algo.

En China, no era ninguna tontería para la carrera de un pintor colocar una falsificación de un antiguo maestro en la colección de un experto reputado. Si un pintor lograba crear la falsificación de un maestro, ganaba un gran reconocimiento, puesto que era una manera de demostrar sus capacidades. Para el experto que autentificaba la falsificación, esta tenía el mismo valor que la obra del maestro. A Zhang Daqian, el pintor chino más famoso del siglo xx, le llegó la fama cuando un respetado coleccionista confundió una de sus falsificaciones de un maestro antiguo con el original. En lo relativo al conocimiento, los falsificadores y los expertos no se diferencian en lo esencial. Entre ellos se genera una competencia, un "duelo por el conocimiento",[8] en el que está en juego quién tiene un conocimiento más íntimo del arte del maestro.

8. Christian Unverzagt, *Der Wandlungsleib des Dong Yuan*, *op. cit.*, pág. 199.

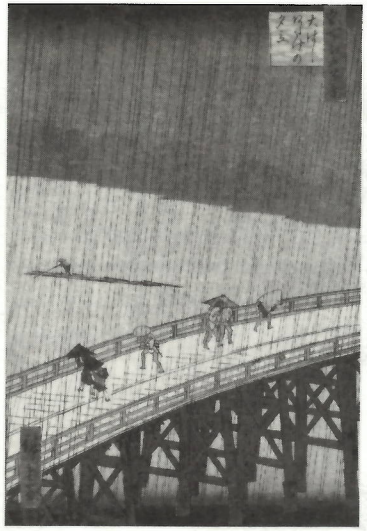
Édouard Manet, *Olympia*



Copia de Paul Gauguin

Hiroshige, *Jardín de ciruelos en Kameido*

Copia de Van Gogh



Hiroshige, *El puente Ohashi en Atake bajo una lluvia repentina*

Copia de Van Gogh

Eugène Delacroix, *Medea furiosa*

Copia de Paul Cézanne

Cuando un falsificador toma prestado un cuadro de una colección y al devolverlo no entrega el original sino una copia, no estamos ante un engaño, sino ante un acto de justicia.[9] La regla del juego reza así: cada uno tiene el cuadro que se merece. No es la capacidad adquisitiva sino el conocimiento lo que legitima la posesión de un cuadro. Se trata de una insólita práctica de la China antigua a la que la especulación contemporánea en el mundo del arte vendría a poner fin.

En la película *Fraude* de Orson Welles, Elmyr de Hory, mientras falsifica un cuadro de Matisse ante la cámara, dice sobre este: "Muchos de estos cuadros son débiles. El trazo de Matisse no es muy seguro, me parece. Dibuja fragmento a fragmento dudando mucho. Y siempre añade algo, una y otra vez. Sus líneas no fluyen, no se muestran tan dúctiles y certeras como las mías. Debo dudar para que se parezca más a Matisse". Elmyr pinta mal a propósito, para que su falsificación se parezca más al original. De este modo, invierte el comportamiento convencional entre el maestro y el falsificador: el falsificador pinta mejor que el maestro. También podría decirse que si Elmyr quisiera hacer una copia de Matisse más original que el original lo lograría, porque sus habilidades plasmarían la intención del artista mejor que este.

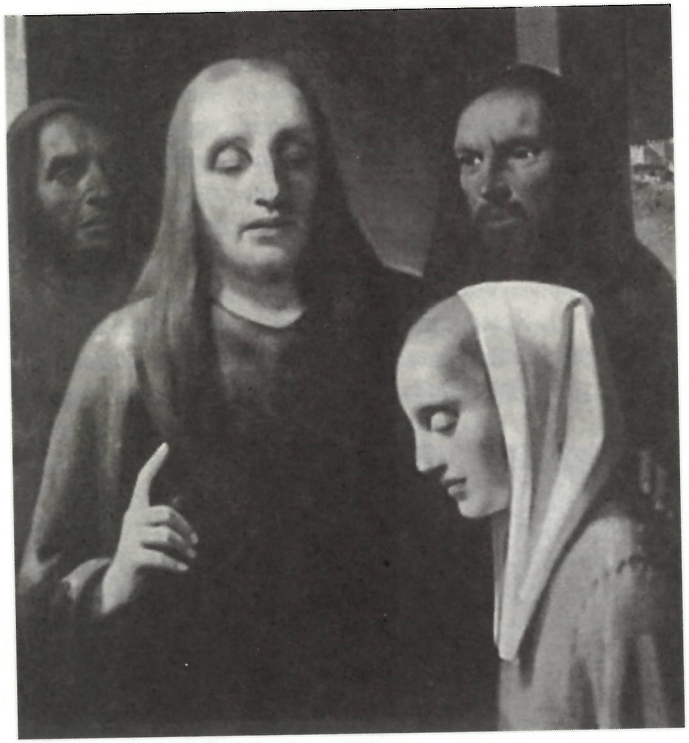
Cuando el falsificador más famoso de Vermeer, Han van

9. Wen Fong, *The Problem of Forgeries*, *op. cit.*, pág. 99: "Debe ser señalado que el arte de la falsificación en China nunca cargó con las oscuras connotaciones que tiene en occidente. Como el objetivo del estudio del arte siempre ha sido cultivar la estética o el puro placer, antes que el conocimiento científico, la adquisición de una obra maestra genuina –y por la misma razón, la habilidad de crear una perfecta falsificación– era una cuestión de virtuosismo y orgullo. El problema legal o ético de una 'honesta transacción de negocios' no tiene nada que ver. Es más, era precisamente por muy buenos motivos éticos y prácticos, que el propietario de una falsificación era usualmente protegido de que se sepa la verdad. La verdad científica no tenía ninguna relevancia inmediata en la apreciación del arte. Si alguien era lo suficientemente crédulo tanto para comprar como para disfrutar falsificaciones, ¿por qué arruinar las ilusiones de ese pobre hombre?".

Meegeren, presentó en París su recreación libre de *La cena de Emaús*, todos los expertos de Vermeer, que se creían a sí mismos infalibles, declararon que el cuadro era verdadero. Tampoco los análisis técnicos pudieron revelar que se trataba de una falsificación.[10] El 18 de septiembre de 1938, el cuadro se presentó en sociedad. La crítica estaba entusiasmada. Van Meegeren hizo la falsificación a conciencia. Estudió viejos documentos para poder restituir los pigmentos originales. Cual alquimista, experimentó con óleos y disolventes. Buscó cuadros viejos del siglo XVII en las tiendas de antigüedades para conseguir lienzos originales, a los que les quitó los colores y les volvió a dar la primera capa.

Han van Meegeren, *La cena de Emaús*

10. Frank Arnau, *Kunst der Fälscher - Fälscher der Kunst* [El arte de los falsificadores, falsificadores de arte], Düsseldorf, Econ, 1964, pág. 258: "El octogenario decano entre los historiadores del arte de Holanda, el doctor



Han van Meegeren, *La cena de Emaús*

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando examinaron la colección de pintura del mariscal del Reich Hermann Göring, descubrieron un Vermeer desconocido

Abraham Bredius, una autoridad en el terreno de los maestros holandeses, inspeccionó el cuadro y declaró que era una obra de Vermeer. Por precaución, también se hicieron las 'cuatro pruebas de la verdad', que por esa época se tenían por infalibles: 1. La resistencia de los colores ante el alcohol y otros disolventes. 2. Los restos de albayalde en las partes blancas. 3. Radioscopia del fondo. 4. Estudio con microscopio y análisis espectral de los colorantes más importantes. No pudieron constatar nada que negara la autenticidad del cuadro".

hasta entonces, *Cristo y la adúltera*. Al investigar a los holandeses que habían vendido cuadros de Vermeer a los nazis, detuvieron y encarcelaron a Han van Meegeren. En ese momento, nadie le creyó cuando afirmó que se trataba de una falsificación. Así fue que pintó bajo observación su último Vermeer, *El joven Cristo en el Templo*. Se cuenta que durante el juicio declaró: "Ayer este cuadro valía millones. Los expertos y los amantes del arte llegaban desde todos los rincones del mundo para admirarlo. Hoy no vale nada, y nadie cruzaría la calle ni para verlo gratis. Pero el cuadro es el mismo. ¿Qué es lo que cambió?".

Han van Meegeren, *La cena de Emaús*, declarado original por los "expertos".

Han van Meegeren pinta su último Vermeer, *El joven Cristo en el Templo*.

Mientras que el hijo de Van Meegeren todavía afirmaba en 1951 que muchas de las admiradas obras maestras que se exhibían en las salas de las grandes galerías parisinas eran falsificaciones de su padre, Jean Decoen publicó el escrito *Retour à la vérité* [Retorno a la verdad], en el que intentaba defender la autenticidad de *La cena de Emaús*. La idea de original está estrechamente entrelazada con la de verdad. La verdad es una técnica cultural, que atenta contra el cambio por medio de la *exclusión* y la *trascendencia*. Los chinos aplican otra técnica cultural, que opera con la *inclusión* y la *inmanencia*. Solo en el terreno de esta última es posible relacionarse con las copias y las reproducciones de manera libre y productiva.

Si Elmyr y Van Meegeren hubieran nacido durante el Renacimiento, no cabe duda de que habrían gozado de

más reconocimiento. Al menos no los habrían perseguido legalmente. Todavía era embrionaria la idea de una subjetividad artística genial. La obra aún se imponía sobre el artista. Tan solo importaba la capacidad artística que uno pudiera demostrar falsificando obras de los grandes maestros, que idealmente no debían distinguirse de estas. Si un falsificador pintaba tan bien como un maestro, entonces él mismo era a su vez un maestro y no un falsificador. Es bien sabido que Miguel Ángel era un falsificador genial. En cierto modo, fue uno de los últimos chinos del Renacimiento. Como algunos de los pintores chinos, hizo copias perfectas de los cuadros que había tomado prestados y sustituyó los originales en vez de devolverlos.[11]

En el año 1956, en el Museo Cernuschi de París, dedicado al arte asiático, se celebró una exposición de las grandes obras del arte chino. No tardó en hacerse manifiesto que en realidad los cuadros eran falsificaciones. La cuestión es que el falsificador era nada más y nada menos que el pintor más importante del siglo XX, Zhang Daqian, cuyas obras se estaban exponiendo a la vez en el Museo de Arte Moderno. Era considerado el Picasso chino. Ese mismo año, tuvo lugar un encuentro entre él y Picasso, que fue interpretado como la cumbre de la confluencia

11. Las ideas de genio y de original se configuran con Leonardo da Vinci. Este eleva al pintor a genio creador y proclama la superioridad de la pintura frente al resto de las artes, ante la imposibilidad de hacer una copia exacta de un cuadro. Sobre la pintura, escribe: "Entre las ciencias inimitables está en primer lugar la pintura. Ella no se enseña a quien no tiene don natural, al contrario de las matemáticas, en las que el discípulo recibe tanto cuanto el maestro le enseña; ni se copia como las letras, en las que tanto vale la copia como el original; ni se modela como en la escultura, en la que el objeto modelado equivale al original; y en cuanto a la fecundidad de la obra, esta no produce infinitos hijos como ocurre con los libros impresos. Solo ella conserva su nobleza, solo ella honra a su autor, y queda preciosa y única sin parir hijos iguales a ella" (Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 2004).

entre el arte oriental y occidental. Cuando se dio a conocer que las obras maestras antiguas eran falsificaciones suyas, el mundo occidental vio en él un burdo mentiroso. Pero para Zhang Daqian se trataba de cualquier cosa salvo falsificaciones. La mayoría de estos cuadros antiguos no eran, bajo ningún aspecto, falsificaciones, sino reproducciones de pinturas desaparecidas que solo se habían transmitido literariamente.

En China, los propios coleccionistas a menudo eran pintores. Como en el caso de Zhang Daqian, que era un apasionado coleccionista. Poseía más de cuatro mil cuadros. Su colección no era un archivo muerto, sino una antología de maestros antiguos, un lugar vivo de comunicación y transformación. Él mismo era un cuerpo cambiante, un artista de la metamorfosis. No le costaba lo más mínimo ponerse en el papel de maestros antiguos y crear, en cierto modo, originales. "El genio de Zhang probablemente garantiza que algunas de sus falsificaciones permanecerán sin ser detectadas por un largo tiempo. Creando pinturas 'antiguas' que correspondían a las descripciones verbales inscriptas en catálogos de pinturas perdidas, Zhang pudo pintar falsificaciones que los coleccionistas ansiaban 'descubrir'. En algunas obras, transformaba las imágenes de maneras totalmente inesperadas; reordenando una composición de la dinastía Ming como si fuera una pintura de la dinastía Song."[12] En este sentido, sus cuadros son originales, puesto que siguen la "*verdadera huella*" de los maestros antiguos, engrosando y transformando su obra a posteriori. Únicamente el énfasis en la idea de un original irrepetible, intocable y excepcional los degrada convirtiéndolos en meras falsificaciones. Esta práctica

12. Fu Shen, Jan Stuart, *Challenging the Past. The Paintings of Chang Dai-chien* [Desafiando al pasado. Las pinturas de Chang Dai-chien], Washington, University of Washington Press, 1991, pág. 37.

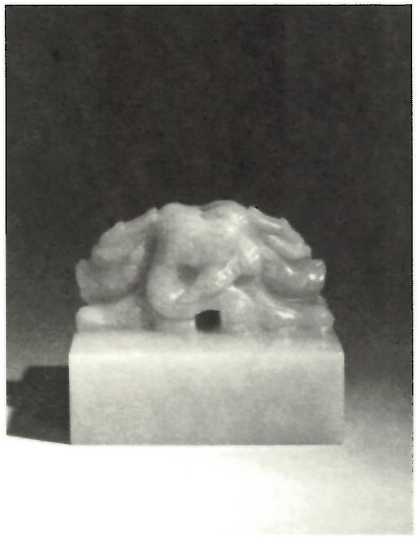
singular de la *creación continuada* solo es concebible en una cultura que no esté atravesada por las interrupciones revolucionarias y las discontinuidades, por el ser y la esencia, sino por la continuidad y las transformaciones silenciosas, el proceso y el cambio.

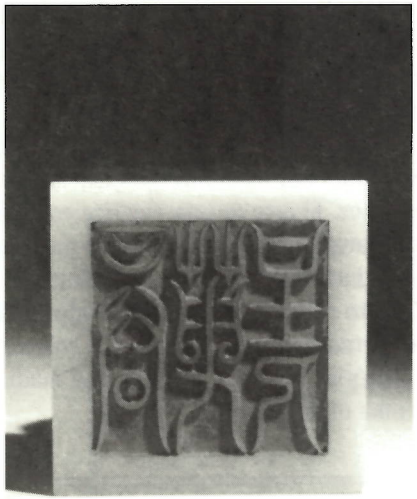
閑章

XIAN ZHANG: SELLO DEL OCIO

Los sellos que pueden verse en los cuadros antiguos chinos son muy distintos de las firmas de la pintura europea. No son expresión de la autoría, que vendría a autentificar la imagen y hacerla excepcional. La mayoría de los sellos son obra, más bien, de los expertos o los coleccionistas, que se inscriben en las imágenes no solo por medio de esas marcas, sino también de sus comentarios. El arte es una práctica comunicativa, interactiva, que transforma la apariencia de una obra incesantemente. Los últimos en contemplar una imagen también le dan forma. Cuanto más conocido es un cuadro, más sometido está a las transformaciones. La historia del coleccionismo tiene un valor histórico artístico, puesto que modifica la obra tanto física como estéticamente.[1]

1. Christian Unverzagt, *Der Wandlungsleib des Dong Yuan*, *op. cit.*, pág. 186: "La forma de la obra, enriquecida por la historia del coleccionismo, refleja que el valor artístico de una imagen tiene un componente social. [...] A medida que una imagen envejece, aumenta el poder de las relaciones sociales que se manifiestan en ella".





Sello de jade de Qianlong: "El maestro se encomienda al cielo".

En la pintura china, los sellos forman parte de la composición de la imagen. No se entienden como un paratexto, sino que pertenecen al propio texto. Desde los comienzos, las pinturas chinas se orientan hacia las inscripciones que reciben. Al dejar superficies vacías en la imagen como espacios comunicativos, instan abiertamente al observador a inscribirse en esta. El sello no sirve al pintor chino para dejar constancia de su presencia como subjetividad creadora. Más bien abre un terreno de diálogo, en el que solo traza una huella que sirve de guía. Además de los sellos con los nombres y los lugares (*mingzhang*, 名章) existen los sellos del ocio (閑章). Contienen bellas sentencias de contenido poético o moral. El refinado emperador Qianlong (乾隆, 1711-1799) debía de tener unos mil sellos, algunos de solo cuatro milímetros con el símbolo "aire antiguo" (*guxiang*, 古香) y otros de más de veinte centímetros, con un poema entero elogiando la virtud. Tras ser coronado emperador, empezó a usar un sello que decía: "Es difícil ser soberano" (*wei jun nan*, 爲君難).

Según una bonita costumbre entre los funcionarios chinos, todos ellos literatos sin excepción alguna,[2] cuando un amigo era destinado a otro lugar, lo llevaban a un hermoso paraje y celebraban su despedida. Un cuadro de Wang Fu (1362-1416), titulado *Despedida de un amigo en Fengcheng*, muestra un bonito paisaje de montaña en el que se ve un pabellón donde se celebra una despedida. Cada amigo incorpora un poema en el paisaje de la imagen por medio del sello. La pintura, aquí, es un acto social, colectivo. En el Lejano Oriente, también la poesía es un acontecimiento comunicativo. Sirve como punto de encuentro social. Es para entretenerse y conversar. Su fundamento no es la pasión de un alma poética solitaria.

2. En las pruebas para ser funcionario, también tenían que escribir poemas sobre temas propuestos. Huizong, emperador con gran sensibilidad artística de la dinastía Song, introdujo la pintura como parte de los exámenes.

Wang Fu, *Despedida de un amigo en Fengcheng*

EL ARTE COMO AMISTAD[3]

1.

客裡送君歸故鄉江天秋色正茫茫
扁舟一箇輕如葉半是詩囊半藥囊
九龍山人王孟端為彥如寫
并題

Aun si yo mismo soy apenas
un huésped aquí,
despido al amigo que regresa
a su tierra.
El cielo del otoño se refleja
en el río inmenso.
Una barca, ligera como una hoja,
espera en la orilla.
La mitad de los bolsos de viaje
está llena de poemas;
la otra mitad, de hierbas medicinales.

El eremita de la montaña de los
Nueve Dragones, Wang Meng Duan
[Wang Fu], pintó este cuadro para
Yen Ru y le hizo una inscripción.

2.

吳江秋水[]
送君龍江別
相期霜降餘
來看鳳城月
胡儼

El río Wu rebalsa con las aguas
del otoño.
Junto al río Long me despido
hoy de mi amigo.
Prometemos reencontrarnos
con las primeras heladas
para admirar juntos la luna
sobre Fengcheng.

Hu Yan

3. A continuación, se transcriben los poemas inscriptos en la parte superior del cuadro de Wang Fu.

3.

汀洲杜蘅歇南浦西風生路指江南行路指江南行江南向何許東望吳淞去
吳淞秋水多淥遍芙蓉渚渚外九龍山山邊三泖灣人家臨水住日暮采菱還
采菱歌易斷送子愁雲亂愁來可奈何思滿江南岸江南不可思勸子情依依
皇都春色早遲子促來歸李至剛

En la isla se marchita la hierba silvestre,
sopla el viento del oeste en la orilla sur.
La belleza golpea los lados de la barca,
el camino apunta hacia el sur
del río Yangtze.
¿Dónde queda el sur del río Yangtze?
Mira hacia el este en dirección al río
Wusong,
la corriente crecida por las lluvias
del otoño.
Islas de loto cubren las aguas cristalinas,
y más allá está el monte de los Nueve
Dragones.
Hay personas que viven en la orilla,
en la bahía de Sanmao, junto al monte.
Regresan al atardecer de recolectar
castañas; cantan, y su canción se
interrumpe a menudo.
Las nubes se ven desoladas mientras
nos despedimos ahora.
No hay nada que hacer contra
la tristeza.
Las orillas del sur del Yangtze invaden
mi pensamiento. No puedo pensar en el
sur del Yangtze.
Consuelo a mi amigo aunque me duela
la despedida.
En la capital la primavera llega
temprano.
Incito a regresar rápido
al amigo que se demora en partir.

Li Zhigang

4.

畫船曉發鳳城東
江上青山雲幾重
秋水連天三百里
片帆一夜到吳淞
王景

Temprano parte desde el este
de Fengcheng
la barca bien adornada.
Nubes y montañas
se superponen en capas sobre
el río.
El río otoñal y el cielo se funden
a lo largo de 300 metros.
La barca llegará en una noche
al río Wusong.

Wang Jing

5.

官河水落正秋霜鴻雁南來熟稻梁
此日送君還舊隱九峰佳處是鱸鄉
姚廣孝

Bajan las aguas
del gran canal, llegan
las heladas otoñales.
Los gansos viajan
al sur, maduran
el arroz y el mijo.
Hoy despido a mi
amigo que regresa
a la antigua ermita.
El mejor lugar entre
las nueve montañas es
la patria de la perca.

Yao Guangxiao

6.

碧水芙蓉兩岸開
長卿初自日邊迴
故鄉耆舊遙相接
影向孤村樹裡來
翰林老友王達

Sobre el agua verde florecen
los lotos en ambas orillas.
El insigne regresa desde lejos
por primera vez.
Los ancianos de la aldea salen
a recibirlo.
La sombra entre los árboles
se acerca a la aldea solitaria.

Wang Da, un viejo amigo de la
época de la Academia Imperial

7.

秋霜忽已凝客行歸故鄉仰瞻鴻雁戾豈為謀稻梁
丈夫誓許國溟渤當舟航矧茲念桑梓洊災勢懷襄
[]生復[][]稽首師堅章
解縉

Las heladas otoñales caen
de pronto.
El viajero emprende el camino
hacia su hogar.
Levanta la vista y mira el vuelo
de los gansos.
¿Solamente la búsqueda
de alimento los mueve?
El hombre que se consagra a servir
su país
es como una barca en medio
del océano.
No deja de pensar en su tierra
natal.
Allí hay inundaciones, la situación
lo aflige.
Le tributará respeto a los nobles
y tomará su carácter y sus escritos
como ejemplo.

Xie Jin

8.

我別松江幾度秋渚花汀草不勝愁
京華送子松江去夢落滄浪舊釣舟
王汝玉

Hace ya muchos otoños que abandoné
el río Sonjiang.
Las flores de las islas,
los pastos de la orilla,
se veían abrumados por
la tristeza aquel día.
Desde la capital, al despedir hoy
al amigo que vuelve,
sueño con el río y con mi vieja barca
de pescador.

Wang Ruyu

9.

吳江渺無極蕭條十月初
片颿河上發竟去不躊躇
由來君命重非為愛鱸魚
楊士奇

El río Wu se extiende infinito,
desolado a comienzos de octubre.
Un barca pequeña en el río
avanza con decisión.
Viaja mi amigo llevado por una misión,
y no porque ame la perca.

Yang Shiqi

10.

楚天木葉落夫容徧芳洲長歌一杯酒
送上江南舟孤帆帶斜日一雁飛高秋
離情與江水相逐共悠悠
王洪

Caen las hojas en la tierra de Chu,
la flor de loto invade las islas
con su perfume.
Cantamos alrededor de un vaso de vino,
acompañando a nuestro amigo hasta
la barca
que parte hacia el sur del Yangtze.
La vela solitaria espera a la luz
del atardecer.
Un ganso alza el vuelo en el otoño frío.
Mezclada con la corriente del río
viaja lejos la tristeza del adiós.

Wang Hong

11.

宦遊纔賦望江南紫蟹銀鱸入夢甘
想得到家吟樂處野橋籬落晚楓酣
鶴城楊斌

Llevado lejos del hogar por su carrera,
el hombre talentoso añora el sur natal
y sueña con el cangrejo
y la perca plateada.
Recuerda el hogar y canta sus bellezas:
las cercas, el puente abandonado,
las hojas de los arces al atardecer.

Yang Bin de la ciudad de Hecheng

12.

積水渺無際送君還江上還九峰何處數
迢遞白雲間舊業菱荷老秋風鷗鷺閑
故人能問訊相見一開顏
王俁

Las aguas del otoño se extienden
sin fin.
Despido a mi amigo que regresa al
sur.
¿Cómo ver las nueve montañas?
Se perfilan a lo lejos entre nubes
blancas.
En la vieja casa las castañas
y los lotos se han secado.
En el viento otoñal vuelan
las gaviotas y las garzas.
Saludar y visitar a viejos amigos.
Alegría y sonrisas ante el
encuentro.

Wang Cheng

13.

三江五湖口此際水痕收
使節詢源委童時記釣游
拒霜紅繞岸禾[]罷秔綠連疇
晝錦榮殊甚歸承寵渥優
高得暘

En la desembocadura de los tres ríos
y los cinco lagos, el agua ha bajado
ahora.
El enviado pregunta por el sentido
de todo.
Recuerda en la infancia salir a pescar,
el hibisco rojo florecido por toda
la orilla,
los campos verdes de cereal hasta
el horizonte.
El estudio trae una fama extraordinaria.
De regreso, obtendrá el favor
del emperador.

Gao Deyi

En las pinturas chinas, las estampas de los sellos no *sellan* nada. Más bien *abren* un espacio comunicativo. No dotan a la imagen de una presencia autoral, autoritaria. En ese punto se diferencian claramente de las firmas de los cuadros europeos.[4] Estas, cual sello de lo *finito*, acuñan la obra y a la vez impiden cualquier intervención. Al contrario de las estampas de los sellos chinos, que son inclusivas y comunicativas, operan de manera exclusiva y ejecutiva.

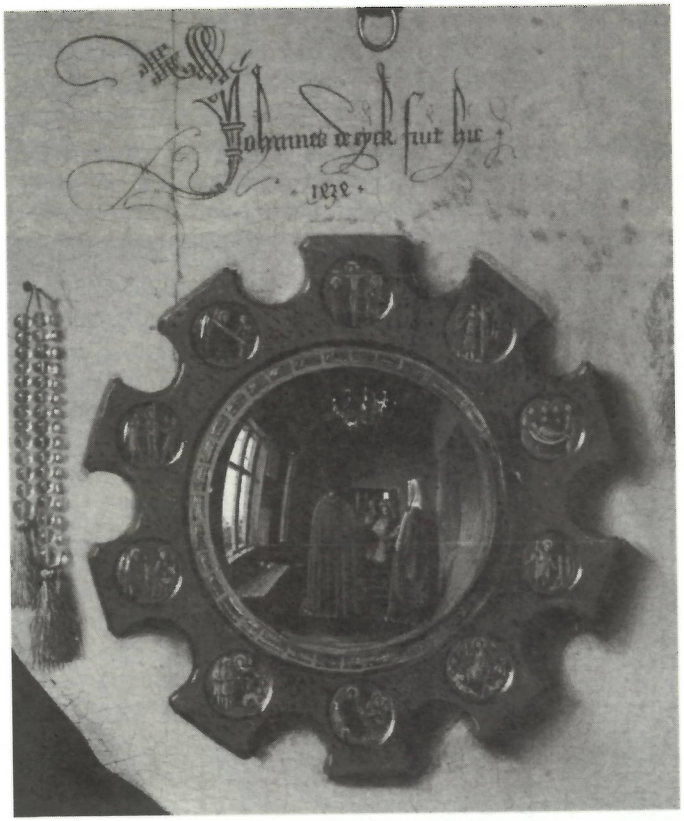
El "doble retrato de Arnolfini" de Van Eyck encarna la *imagen de la presencia*, que se opone radicalmente a la imagen china de la *ausencia*. La signatura en el medio del cuadro, "Johann van Eyck fuit hic" ("Johann van Eyck estuvo aquí", o "Johann van Eyck pintó este cuadro"), coloca la presencia del pintor en el centro de la obra. La escenificación consciente y simultánea de la autoría y el testimonio[5] profundiza y amplía su presencia. La signatura dota a la imagen del carácter de un documento único y definitivo. La fecha que aparece bajo la misma, 1434, *fija* la imagen temporalmente. De ahí que cualquier modificación supondría una adulteración de la *verdad*. El *hic* como pronombre demostrativo genera una estructura referencial que realza la propia autoría, algo que no estaría al alcance del mero nombre. De manera expresa se comunica que esa persona también es la autora de la obra de arte.

Debajo de la signatura, se puede ver un espejo convexo. El radio del reflejo va más allá del marco de la imagen del cuadro. De este modo da la impresión de que el espejo reproduce la realidad, una parte de la cual queda retratada miméticamente en la obra. Así pues, el retablo se presenta como un espejo del mundo. En la imagen reflejada se ve a una pareja declarándose unión y compromiso. La signatura

4. En Europa, la firma en el interior de las imágenes comenzó a utilizarse solo a partir del siglo XVI.
5. En el cuadro se ve a una pareja tomada de la mano, en una escena de unión y compromiso.

colocada justo encima del espejo, "Johann van Eyck fuit hic", hace suponer que Van Eyck es uno de los espectadores. El pintor está presente en el cuadro no solo como signatura, sino también como imagen. El espejo es el lugar de la autoconciencia del pintor y de la pintura. Las distintas inscripciones autorales lo destacan como creador de la imagen.

Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*



El "ojo de Dios"

Además, el espejo convexo, con su forma redonda y el reflejo lateral de la luz, funciona como un ojo. Los medallones, con escenas de la Pasión en el marco del espejo, y la forma en cruz de la ventana, que se refleja en este, expresan claramente la relación entre el espejo y el ojo divino. La mirada de Dios, que coincide en el centro de la imagen con la presencia figural-escritural del pintor, ahonda la estructura de la subjetividad. La coexistencia de las escenas de la Pasión y el espejo real infunden *ánimo*

al retablo. El verdadero escenario de la imagen es, pues, el *alma*.

Las imágenes chinas de la ausencia, contrariamente, *no tienen alma*. No se aferran a la identidad por medio de la autoría ni el testimonio. Su falta de perspectiva y de subjetividad hace que no tengan mirada. En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Walter Benjamin explica una anécdota que se encuentra en una antiguo tratado chino de pintura. "[La historia] Procede de la China y cuenta de un pintor que dejó ver a los amigos su cuadro más reciente. En el mismo estaba representado un parque, una estrecha senda cerca del agua que corría a través de una mancha de árboles y terminaba delante de una pequeña puerta que, en el fondo, franqueaba una casita. Cuando los amigos se volvieron al pintor, este ya no estaba. Estaba en el cuadro caminando por la estrecha senda hacia la puerta; delante de ella se paró, se volvió, sonrió y desapareció por la puerta entreabierta. De la misma manera me encontraba yo, traspuesto de repente en el cuadro, cuando me ocupaba de botes y pinceles."[6] La experiencia fundamental frente al cuadro no pasa por la imagen que un sujeto se hace de este, sino por una tergiversación mimética del sujeto dentro del cuadro, por un vaciamiento contemplativo. El observador se vacía, penetra des-subjetivado en la imagen, que tiene la capacidad de abrirse porque no está habitada ni animada por nadie, dado que es una imagen de la ausencia.

6. Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990.

複製

FUZHI: COPIA

Cuando se supo que los guerreros chinos de terracota que se expusieron en el Museo de Etnología de Hamburgo en 2007 eran una copia, se clausuró la exposición. El director del centro, que se erigió en defensor de la verdad, declaró en ese entonces: "Hemos llegado a la conclusión de que no tenemos otro remedio que cancelar la exposición para mantener la reputación del museo". Incluso se ofrecieron a devolver el dinero de la entrada a todos los visitantes que habían acudido.

Desde el comienzo de la excavación arqueológica se llevó a cabo, de manera paralela, la fabricación de las réplicas de los guerreros de terracota. Junto a la excavación se abrió un taller de copias. Pero en ningún caso confeccionaban "falsificaciones". Para hablar con propiedad, habría que decir que los chinos estaban intentando *retomar* la producción, que en ningún momento fue una creación. Los propios originales formaban parte de una producción en serie con módulos, en realidad adornos móviles, que podía proseguirse siempre que estuviera a disposición la técnica de fabricación.

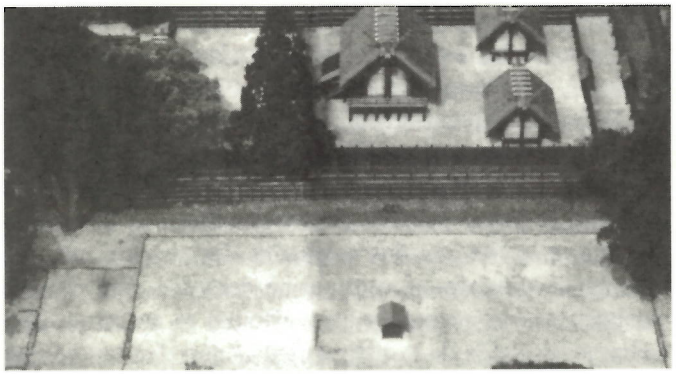
Los chinos tienen dos conceptos para designar la copia. El término *fangzhipin* (仿製品) se refiere a las recreaciones en las que es evidente la diferencia respecto del original. No se trata de modelos o copias, que pudieran comprarse, por ejemplo, en la tienda de un museo. El segundo concepto para la copia se denomina *fuzhipin* (複製品). En este caso se trata de una reproducción exacta del original, la cual, para los chinos, tiene el mismo valor que el original. No conlleva, bajo ningún concepto, una connotación negativa. La discrepancia en cuanto a la interpretación de la copia a menudo ha generado malentendidos y controversias entre China y los museos occidentales. Los chinos a menudo mandan copias en vez de originales, puesto que están convencidos de que en lo esencial no son distintos. Se tomaron el rechazo por parte del museo occidental como una ofensa.

A pesar de que la globalización genera muchas sorpresas y causa grandes disgustos al Lejano Oriente, podría liberar las energías deconstructivas. Para el espectador occidental, la concepción de la identidad del Lejano Oriente resulta muy irritante. El Santuario de Ise, el lugar sagrado más importante del Japón sintoísta, que cada año congrega a millones de japoneses, tiene 1300 años de antigüedad. Pero en realidad, este complejo de templos se reconstruye completamente cada 20 años. Esta práctica religiosa resulta tan ajena a los historiadores del arte occidental que finalmente, tras controvertidos debates, la UNESCO eliminó el templo de Shinto de la lista del patrimonio cultural de la humanidad. Según los expertos de la UNESCO, el Santuario de Ise no tiene más de 20 años de antigüedad. En este caso, ¿qué es una copia y qué es un original? Aquí se invierte absolutamente la relación entre original y copia. O más bien desaparece por completo la distinción. En lugar de la diferencia entre original y copia se impone la diferencia entre viejo y nuevo. Se podría decir que la copia es más original que el original o que está más cerca del original que el original, puesto que cuanto más antiguo

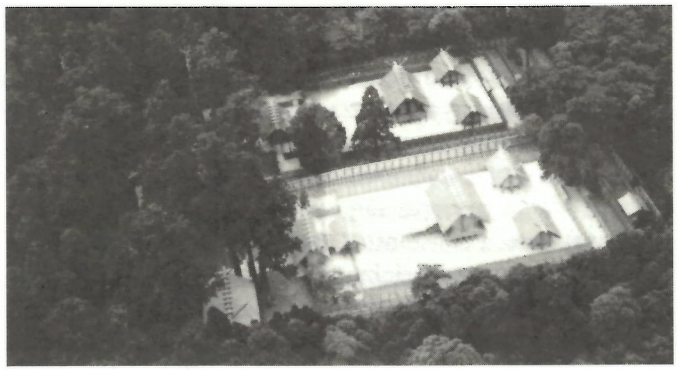
es un edificio más alejado está de su estado primigenio. En cierto modo, una reproducción volvería a su "estado original", puesto que no está ligada a un sujeto artístico.

No solo se renueva el edificio, sino que también se sustituyen todos los tesoros del templo. En el templo siempre hay dos conjuntos idénticos de tesoros. Nunca se plantea la pregunta por el original y la copia. Se trata de dos copias que a la vez son dos originales. Después de fabricar un nuevo conjunto, el antiguo se destruye. Los objetos combustibles se queman y los metálicos se entierran. Sin embargo, después de la última renovación, los tesoros no se destruyeron sino que se llevaron a un museo. Se salvaron gracias a su creciente valor expositivo. Aun así, la destrucción de estos forma parte de su propio valor cultural, que está desapareciendo cada vez más en favor de su valor museístico.

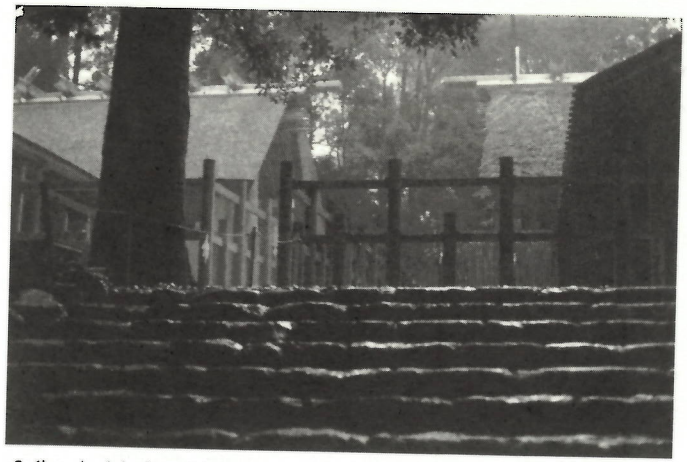
En Occidente, cuando se restauran los monumentos, a menudo las marcas antiguas se enfatizan a propósito. Las piezas originales se tratan como si fueran reliquias. El Lejano Oriente es ajeno a este culto del original. Desarrolló una técnica de mantenimiento muy distinta, que sería más efectiva que la conservación o la restauración. Consiste en la reconstrucción constante. Esta técnica anula por completo la diferencia entre original y réplica. Toma la naturaleza como ejemplo. Se podría decir que los originales se preservan mediante las copias. El organismo también se renueva a partir de un cambio ininterrumpido de células. Al cabo de un tiempo, queda renovado. Las células antiguas se sustituyen por nuevo material celular. En este caso no se plantea la pregunta por el original. Lo viejo muere y se reemplaza por lo nuevo. La identidad y la novedad no son excluyentes. En una cultura en la que la reproducción constante se presenta como una técnica de conservación y mantenimiento, las imitaciones nunca pueden considerarse meras copias.



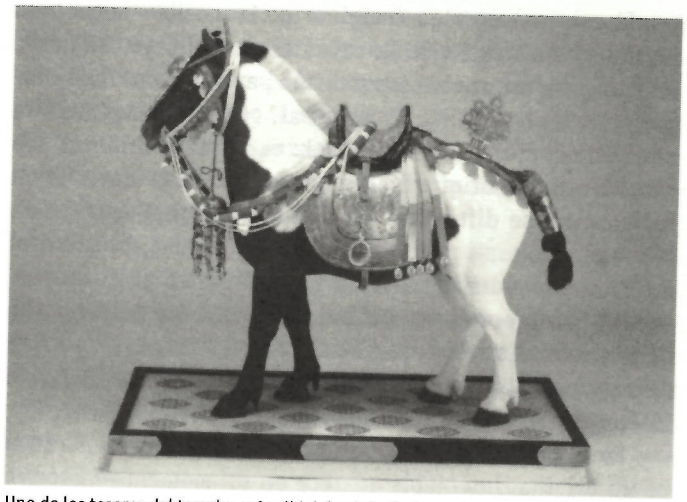
El viejo Ise



Su clon nuevo



¿Cuál es el original y cuál la copia?



Uno de los tesoros del templo: más allá del original y la copia

La catedral de Friburgo está cubierta de andamios gran parte del año. Está hecha de arenisca, un material muy blando y poroso que no resiste la lluvia ni el viento. Al cabo de un tiempo, se desmigaja. De ahí que la catedral esté sometida a estudios constantes para detectar los desperfectos y poder cambiar las piedras erosionadas. En el taller de la catedral se exponen copias de las figuras de arenisca deterioradas. Se intenta conservar las piedras de la Edad Media a toda costa. Pero en algún momento se ven obligados a retirarlas y sustituirlas por piedras nuevas. En lo esencial, se trata de la misma práctica de los japoneses. Se acaba colocando una réplica, aunque solo sea al cabo de un largo período. El resultado, a fin de cuentas, es el mismo. Con el paso del tiempo, tendremos ante nosotros una reproducción. Aunque creamos que nos encontramos ante un original. ¿Pero qué tendrá de original la catedral cuando la última piedra antigua quede sustituida por una nueva?

El original es algo imaginario. Es posible hacer una reproducción exacta de la catedral de Friburgo, es decir, un *fuzhipin*, en uno de los muchos parques temáticos chinos. ¿Sería una copia o un original? ¿Qué lo convertiría en una mera copia? ¿Qué hace que la catedral de Friburgo sea considerada un original? Desde la perspectiva material, el *fuzhipin* no se diferencia en nada del original que ya no conserva ninguna pieza inicial. En todo caso, la catedral de Friburgo se distinguiría de su *fuzhipin* en el parque temático chino por el emplazamiento y el valor cultural que deriva del culto religioso que se ofrece. Pero si se omitiera su valor cultural en favor de su valor expositivo, no se diferenciaría en nada de su doble.

En el terreno del arte, en el mundo occidental, la idea de un original inviolable aparece en un momento histórico concreto. En el siglo XVII, todavía se relacionaban de un modo muy distinto al actual con las obras de arte de la antigüedad encontradas en las excavaciones. Estas no se restauraban según el original. Más bien se intervenía en

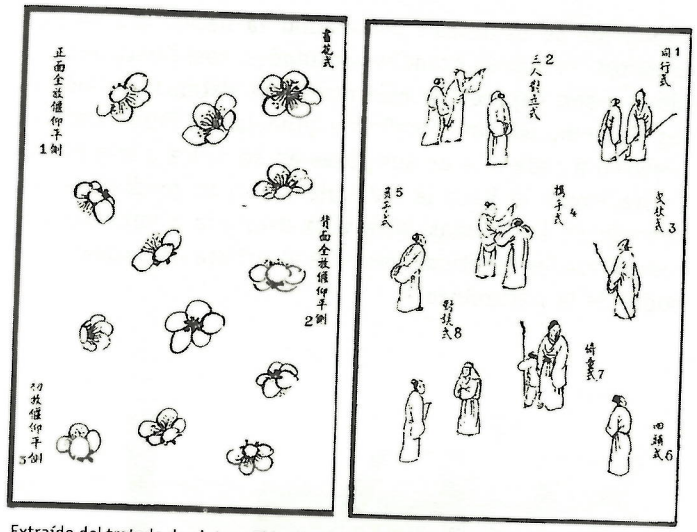
ellas explícitamente y se transformaba su apariencia. Por ejemplo, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) así lo hizo con la conocida estatua de *Ares Ludovisi* (que a su vez era una copia del original griego) añadiendo un puño a la espada. En la época de Bernini, el Coliseo servía de cantera de mármol. Se derribaron los muros y se usaron para levantar nuevos edificios. La conservación de monumentos en sentido moderno empieza con la museificación del pasado, que sustituye el *valor cultual* por el *expositivo*. Resulta interesante que vaya de la mano de la aparición del turismo. El llamado "Grand Tour", que surge en el Renacimiento y alcanza su punto álgido en el siglo XVIII, puede considerarse como la primera etapa del turismo moderno. En virtud de los turistas, aumenta el valor expositivo de los edificios y las obras de arte antiguas, que son ofrecidas como atracciones. Precisamente en el siglo en que tiene lugar este incipiente turismo se adoptan las primeras medidas para la conservación de las construcciones antiguas. Se considera una necesidad conservar estos edificios. La embrionaria industrialización aumenta la exigencia de conservación y museificación del pasado. La aparición de la historia del arte y de la arqueología descubre el *valor de conocimiento* de los edificios y las obras de arte antiguas, rechazando cualquier intervención modificadora.

Para la cultura del Lejano Oriente no existe una fijación previa y primordial. Seguramente, esta actitud espiritual explica que los asiáticos tengan menos escrúpulos que los europeos en relación con los clones. El investigador Hwang Woo-Suk, que en 2004 acaparó la atención mundial con su tentativa de clonación, era budista. Encontró un gran apoyo entre los adeptos del budismo, mientras que los cristianos se aferran a la prohibición de la clonación humana. Hwang legitimó su intento de clonación en base a su filiación religiosa: "Soy budista, y no tengo ningún problema filosófico con la clonación. Y como ustedes saben, el fundamento del budismo es que la vida se recicla

a través de la reencarnación. En cierto modo creo que la clonación terapéutica reinaugura el círculo de la vida".[1] En el caso del templo de Ise, la técnica de conservación también consiste en permitir que el ciclo de vida vuelva a comenzar una y otra vez, no en que la vida se *enfrente* a la muerte, sino en que se mantenga *por medio de la muerte*. Este sistema de conservación incorpora la propia muerte. En un ciclo infinito de vida no existe nada único, originario, singular o definitivo. Solo hay repeticiones y reproducciones. En la concepción budista de la vida como ciclo infinito, en lugar de la creación aparece la des-creación. La iteración y no la creación, la recurrencia y no la revolución, los módulos y no los arquetipos definen la técnica de producción china.

Es sabido que los guerreros de terracota están hechos con módulos o más bien adornos móviles. La producción con módulos no es compatible con la idea de original, puesto que desde el comienzo se usan adornos móviles. La producción modular no se guía por la idea de originalidad o de carácter único, sino por la de *reproductibilidad*. Su propósito no es producir un objeto singular y original, sino la producción en masa, que permite variaciones y modulaciones. *Modula* lo idéntico y de este modo genera diferencias. La producción modular modula y varía. Así se da lugar a una gran variedad. Elimina la singularidad para aumentar la eficiencia de la reproducción. No es una casualidad que la imprenta se inventara en China. También la pintura china se vale de la técnica modular. El tratado de pintura chino más famoso, *El jardín de la semilla de mostaza*, contiene una serie casi infinita de adornos móviles, a partir de los cuales se puede armar y componer un cuadro.

1. Byung-Chul Han, "Das Klonen und der Ferne Osten" [La clonación y el Lejano Oriente], en *Lettre International*, nº 64, 2004, págs. 108-109.



Extraído del tratado de pintura *El jardín de la semilla de mostaza*.

Este modo de producción modular plantea una nueva concepción de la creatividad. La combinación y la variación ganan peso. En este sentido, la técnica cultural china se comporta como la naturaleza: "Los artistas chinos (...) nunca pierden de vista el hecho de que producir obras en grandes cantidades también implica creatividad. Ellos confían en que, como en la naturaleza, siempre habrá algo entre diez mil cosas que cambiará".[2]

El arte chino no mantiene una relación mimética con la naturaleza, sino funcional. No se trata de retratar la naturaleza del modo más realista posible, sino de operar de la misma manera que la naturaleza. La naturaleza también genera variaciones nuevas sucesivamente, por lo visto sin intervención de "genio" alguno: "Pintores como

2. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pág. 7.

Zheng Xie se esfuerzan por emular la naturaleza en dos aspectos. Producen grandes cantidades, casi ilimitadas, de obras y son capaces de ello mediante sistemas de módulos de composición, diseños y pinceladas. Pero también invisten a cada una de sus obras en su única e inimitable figura, como lo hace la naturaleza con su prodigiosa invención de las formas. Una vida dedicada a entrenar las sensibilidades estéticas, permite al artista aproximarse al poder de la naturaleza".[3]

3. Ibíd., pág. 213.

C

SHANZHAI: FAKE

Shanzhai (山寨) es el neologismo chino que se emplea para *fake*. Hoy en día existen expresiones como shanzhaiismus (*shanzhaizhuyi*, 山寨主義), cultura shanzhai (*shanzhai wenhua*, 山寨文化) o espíritu shanzhai (*shanzhai jingshen*, 山寨精神). En China, el shanzhai abarca todos los terrenos de la vida. Hay libros shanzhai, Premios Nobel shanzhai, películas shanzhai, diputados shanzhai o estrellas del espectáculo shanzhai. Al principio, el término shanzhai se refería a los teléfonos, a falsificaciones de productos de marcas como Nokia o Samsung que se comercializan bajo el nombre de Nokir, Samsing o Anycat. En realidad son más que meras falsificaciones baratas. Su diseño y funcionalidad no tienen nada que envidiar al original. Las modificaciones técnicas o estéticas les confieren una identidad propia. Son multifuncionales y están a la moda. Los productos shanzhai se caracterizan ante todo por una gran flexibilidad. Se pueden adaptar muy rápidamente a las necesidades o las situaciones concretas, cosa que no está al alcance de una gran empresa, pues sus procesos de producción están fijados a largo plazo. El

shanzhai aprovecha el potencial de la situación. Este motivo es suficiente para considerar que estamos ante un fenómeno genuinamente chino.

¿Falsificación u original?

La riqueza imaginativa de los productos shanzhai es en muchas ocasiones superior a la del original. Por ejemplo, existen teléfonos shanzhai con una función adicional para reconocer dinero falso. Eso los convierte en un original. Lo nuevo emerge a partir de variaciones y combinaciones sorprendentes. El shanzhai visualiza un tipo singular de creatividad. Sus productos van apartándose del original sucesivamente, hasta mutar en originales. Las marcas establecidas se modifican sin cesar. Adidas se convierte en Adidos, Adadas, Adadis, Adis, Dasida, etcétera. Juegan con las marcas a la manera dadaísta, lo cual no solo se revela como una expresión de creatividad, sino que también tiene un efecto paródico o subversivo frente al poder económico y los monopolios.

¿Quién es quién?

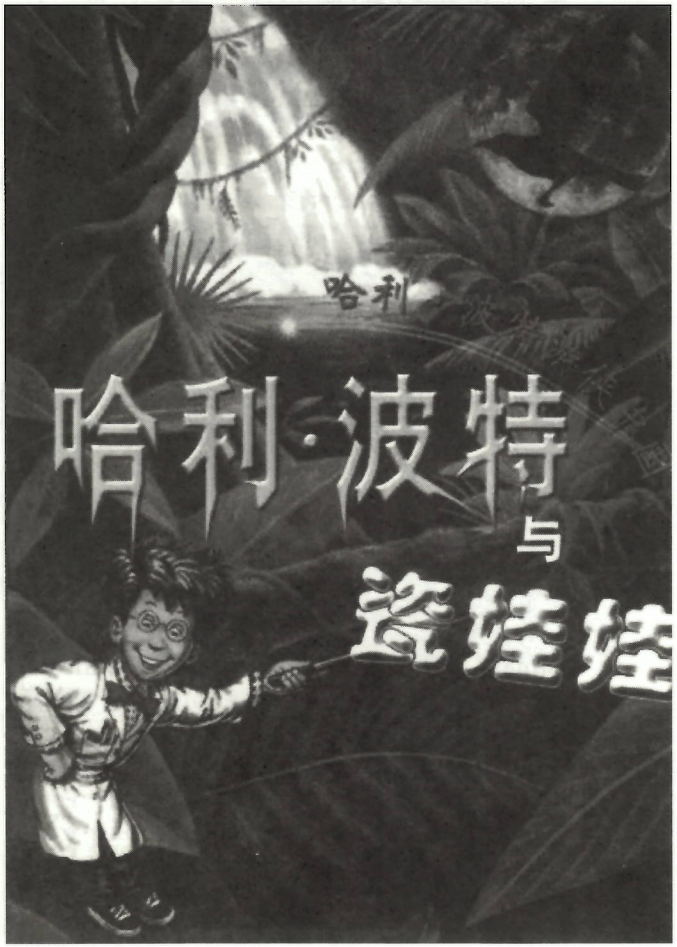
La palabra shanzhai significa originalmente "fortaleza de montaña". En la famosa novela *El ladrón de Liang-Schan-Moor* (*shui hu zhuan*, 水滸傳) se cuenta que durante la dinastía Song los rebeldes (campesinos, funcionarios, comerciantes, pescadores, oficiales y monjes) se atrincheraron en una fortaleza de montaña y combatieron contra el corrupto régimen. Ya este contexto literario dota

¿Estamos ante una falsificación cuando a los hombres les salen alas, cuando un puma aprende a fumar o cuando la manzana adopta formas inverosímiles?

al shanzhai de una dimensión subversiva. Las apariciones shanzahi en Internet, que parodian a las de los medios estatales controlados por el Partido, se interpretan como actos subversivos contra el monopolio de opinión y representación. Es expresión de la esperanza en que el movimiento shanzhai deconstruya el poder de la autoridad estatal a nivel político y libere las energías democráticas. Pero si el shanzhai se reduce a su faz subversivo-anarquista, entonces se pierde de vista su potencial creativo y

lúdico. La novela *El ladrón de Liang-Schan-Moor* se asemeja al shanzhai sobre todo por su germen y forma de producción, y no por su contenido subversivo. Para empezar, su autoría no está clara. Se supone que las historias que conforman el corazón de la narración fueron redactadas por varios autores. Además, existen distintas versiones. Una de ellas está formada por setenta capítulos, otra por cien e incluso hay una de ciento veinte. En China, los productos culturales no suelen estar ligados a un autor individual. Con frecuencia tienen un origen colectivo y no son una forma de expresión de un individuo inspirado y genial. No pueden atribuirse claramente a un sujeto artístico, que llegara a declararse propietario o incluso creador. También hay otros clásicos, como *Sueño en el pabellón rojo* (*hong lou meng*, 紅樓夢) o *Romance de los tres reinos* (*san guo yan yi*, 三國演義), que no dejan de reescribirse. Existen infinitas versiones de distintos autores, con o sin *happy end*.

En el terreno de la literatura actual china se observa un proceder parecido. Si una novela tiene éxito, no tardan en aparecer *Fakes*. No siempre se trata de imitaciones de nivel inferior que no disimulan su proximidad con el original. Junto a las falsificaciones manifiestas, también hay *Fakes* que transforman el original, ubicándolo en un nuevo contexto o dotándolo de un giro sorprendente. Su creatividad pasa por una transformación y variación activas. También el éxito de Harry Potter puso en marcha una dinámica de este tipo. Hoy existe una gran cantidad de *Fakes* de Harry Potter, que dan continuidad al original transformándolo. *Harry Potter y la muñeca de porcelana* presenta una sinización de la historia. En el monte sagrado Taishan, junto a sus amigos chinos Long Long y Xing Xing, vence a su adversario oriental Yandomort, la contrapartida china de Voldemort. Harry Potter habla un chino fluido, aunque no maneja muy bien los palillos, etcétera.



Zhang Bin, *Harry Potter y la muñeca de porcelana*

Los productos shanzhai no pretenden engañar a nadie. Su atractivo consiste precisamente en que ellos mismos indican de manera expresa que no son un original, sino que juegan con este. El juego que habita el interior del shanzhai genera energías deconstructivas. Las marcas shanzhai también muestran rasgos humorísticos. La etiqueta del teléfono shanzhai iPncne se parece a la del iPhone original aunque un poco usada. Los productos shanzhai a menudo tienen su propio encanto. Su creatividad, que es innegable, no se define por la discontinuidad y la creación imprevista de lo nuevo, que *rompe* por completo con lo antiguo, sino por un gusto *juguetón* por el cambio, la variación, la combinación y la transformación.

La historia del arte china también se caracteriza por el proceso y la transformación. Todas las recreaciones u obras posteriores, que modifican incesantemente la obra de un maestro y la adaptan a las nuevas circunstancias, no son más que productos shanzhai magistrales. En China, la transformación continuada está instaurada como método de creación y creatividad.[1] El movimiento shanzhai desconstruye

1. La creatividad, que está en la base del movimiento shanzhai, presupone una adaptación activa, una combinatoria juguetona. Esta forma de creatividad no se refleja en los asiatismos trillados de la no acción o la contemplación. En su tratado sobre la creatividad, Hans Lenk tampoco parte de tales asiatismos: "En el taoísmo, por ejemplo, cuando uno piensa en *Dao De Ching* de Lao Tse, la no acción, el 'wu wei', desempeña un papel decisivo. El pensamiento creativo no tiene lugar como algo forzado o impuesto, no se da cuando se pretende forzar o imponer, sino que hay que estar dispuesto a que acontezca. 'Wu chi' significa 'ningún conocimiento'. Se refiere expresamente a que el saber no se puede activar como coacción, sino que se presenta en un estado abierto, primitivo, naif. 'Wu yu' es la falta de anhelo, lo cual signfica: no mostrar ningún deseo, ni interés, ni pasión, 'el gusto desinteresado' en el sentido de la estética de Kant o el mantenerse abierto sin interés, el desentenderse. Este modo pasivo de pensar o de actuar, sin conocimiento, sin pasión, es la idea que está en la base de la reflexión taoísta sobre la creatividad. El desentendimiento es la madre de la creatividad" (Hans Lenk, *Kreative Aufstiege. Zur Philosophie und Psychologie der Kreativität* [Ascenso creativo. Hacia una filosofía y psicología de la creatividad], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, pág. 108).

la creación *como creatio ex nihilo*. *Shanzhai es des-creación*. Frente a la identidad, reivindica la diferencia transformadora, el diferir activo y activador; frente al ser, el camino. Así es como manifiesta el shanzhai el genuino espíritu chino.

De hecho, la naturaleza, a pesar de que no está provista de un genio creador, es más creativa que la más genial de las personas. Los productos de alta tecnología a menudo son shanzhai de los productos de la naturaleza. La propia creatividad de la naturaleza responde a un proceso continuado de variación, combinación y mutación. La evolución también sigue el modelo de la transformación incesante y la adecuación. Occidente se sustrae a la creatividad propia del shanzhai al considerarlo meramente un fraude, un plagio y una ofensa a la propiedad intelectual.

El shanzhai se presenta como una forma híbrida intensiva. El propio maoísmo chino era una forma de marxismo shanzhai. Al no haber trabajadores ni proletariado industrial en China, se transformaron las enseñanzas marxistas originarias. Su capacidad de hibridación hace que el comunismo chino se apropie del turbocapitalismo. Los chinos no ven ninguna contradicción entre el capitalismo y el comunismo. En realidad, la contradicción no forma parte de las categorías del pensamiento chino. Este se inclina más bien al "tanto esto como lo otro" que al "esto o lo otro". El comunismo chino muestra la misma capacidad de transformación que cualquier obra de los grandes maestros, que se abre a la transformación incesante. Se presenta como un cuerpo híbrido. El antiesencialismo característico del proceso de pensamiento chino no da lugar a ninguna fijación ideológica. De ahí que también se pueda prever que en China aparecerán formas shanzhai políticas híbridas y sorprendentes. El sistema político en la China actual ya ofrece rasgos marcados de hibridación. Con el tiempo, el comunismo shanzhai chino probablemente mutará en

una forma política que podría denominarse democracia shanzhai, sobre todo si el movimiento shanzhai libera las energías antiautoritarias y subversivas.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

[1] Pág. 22
Ni Zan (倪瓚), *Agua y casa de bambú* (水竹居图), color sobre papel, 28,2×53,5 cm, Pekín, Museo Nacional Chino.
[2] Pág. 27
Arriba: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre lienzo, 130,5×190 cm, París, Museo de Orsay.
[3] Pág. 27
Abajo: Paul Gauguin, *Olympia*, 1891, óleo sobre lienzo, 89×130 cm, colección privada.
[4] Pág. 28
Arriba: Utagawa Hiroshige (歌川広重), *Jardín de ciruelos en Kameido* (亀戸梅屋舗), 1857, xilografía / tinta sobre papel, 33,9×22,6 cm, grabado 30 de la serie "Cien famosas vistas de Edo" (名所江戸百景), 1856-1858.
[5] Pág. 28
Abajo: Vincent van Gogh, *Ciruelo en flor* (*De bloeiende pruimenboom*), 1887, óleo sobre lienzo, 55×46 cm, Ámsterdam, Museo Van Gogh.
[6] Pág. 29

Arriba: Utagawa Hiroshige (歌川広重), *El puente Ohashi en Atake bajo una lluvia repentina* (大はしあたけの夕立), 1857, madera / tinta sobre papel, 33,9×22,6 cm, grabado 52 ó 58 de la serie "Cien famosas vistas de Edo" (名所江戸百景), 1856-1858.

[7] Pág. 29

Abajo: Vincent van Gogh, *El puente bajo la lluvia* (*De brug in de regen*), 1887, óleo sobre lienzo, 73×54 cm, Ámsterdam, Museo Van Gogh.

[8] Pág. 30

Eugène Delacroix, *Medea furiosa* (*Médée furieuse*), 1838, óleo sobre lienzo, 165×76 cm, Lille, Museo de Bellas Artes.

[9] Pág. 31

Paul Cézanne, *Medea a partir de Delacroix* (*Médée d'après Delacroix*), 1879-1882, acuarela, 38×20 cm, Zúrich, Museo de Arte de Zúrich.

[10] Pág. 33

Han van Meegeren, *La cena de Emaús* (*De Emmaüsgangers*), 1937, óleo sobre lienzo, 118×130,5 cm, Róterdam, Museo Boijmans van Beuningen.

[11] Pág. 34

Han van Meegeren, *Cristo y la adúltera* (*Christus en de Overspelige Vrouw*), 1941/42, óleo sobre lienzo, 96×88 cm, Ámsterdam, Instituto Collectie Nederland.

[12] Pág. 35

El antiguo director del Museo Boijmans van Beuningen, Dirk Hannema (derecha) y el restaurador Hendrik Luitwieler (izquierda) frente al cuadro de Van Meegeren *La cena de Emaús*, 1938. Foto: Frequin.

[13] Pág. 36

Han van Meegeren pinta su último Vermeer *El joven Cristo en el Templo*, 1947.

[14-15] Pág. 44

Sello de jade del emperador Qianlong (Inscripción: "El maestro se confía al cielo"), siglo XVIII, 10,6×10,6×8,8 cm. Colección privada. Fotos: Chassaing-Marambat.

[16] Pág. 46

Wang Fu (王紱) *Despedida de un amigo en Fengcheng* (明王紱畫鳳城餞詠), Dinastía Ming, tinta sobre papel, 91,4×31/55,1 cm, Taipei, Museo Nacional del Palacio.

[17] Pág. 55

Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini* (*Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*), 1434, óleo sobre madera, 82×59 cm, Londres, National Gallery.

[18] Pág 56

Jan van Eyck, el "ojo de Dios" (detalle).

[19] Pág. 64

Arriba: Vista aérea del interior del Naiku y el terreno vacío de enfrente. Naiku se refiere a todo el terreno del templo Ise con todos los edificios que contiene, tanto sagrados como profanos. El interior del Naiku es el lugar más sagrado del templo y está cercado con cuatro vallas de madera.

[20] Pág. 64

Abajo: Vista aérea del interior del Naiku después de levantar una construcción idéntica en el terreno de enfrente.

[21] Pág. 65

Arriba: Edificio nuevo y edificio antiguo uno frente a otro, octubre de 1993.

[22] Pág. 65

Abajo: El caballo Tsurubuchige-no-oneriuma, uno de los tesoros del templo.

Fotos [19-21]: Jingu Shicho. Foto [22]: Svend M. Hvaas. Todas las imágenes son de Svend M. Hvaas, *ISE. Japan's Ise Shrines. Ancient yet New*, Copenague, 1999.

[23-24] Pág. 69

Izquierda: Libro VIII, XXII, XI, *Modelos para pintar flores* (*Modèles pour peindre les fleurs*).

Derecha: Libro IV, I, XXVIII, *Modelos de figuras en el paisaje* (*Modèles de figures dans le paysage*), en Tratado de pintura *El jardín de la semilla de mostaza* (*Jieziyuan huazhuan*, 芥子園畫傳), compilado por Wang Gai (王概) y Li Liu Fang (李流芳), 1679. Ilustraciones de la edición

francesa *Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise*, editado por Raphaël Petrucci, París, 1910.
[25] Pág. 74
Arriba: teléfono-Obama, producido en China, de venta en Kenia.
[26] Pág. 74
Abajo: iOrgane, copia china del iPhone.
[27-32] Págs. 75-76
Iconos distorsionados y logos fabricados, 2010. Fotos: Nicolas Stubbenhagen.
[33] Pág. 78
Zhang Bin (张斌), *Harry Potter y la muñeca de porcelana, Las aventuras de Harry Potter en China* (哈利波特与瓷娃娃, 哈利波特游 侠中国), Beijing, 2002.

FUTUROS PRÓXIMOS

La corriente de eventos que conforma nuestra vida cotidiana adquirió en el último tiempo un nuevo y exótico tono. Cada vez con más frecuencia nos sorprendemos desenvolviéndonos en escenarios cuyas características parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que a lo que habitualmente interpretamos como realidad, y cuyas claves de comprensión parecieran venir a nosotros desde la proximidad de un futuro inminente antes que del pasado. El modo en que el trabajo y el consumo abandonaron su lugar y tiempo tradicionales para colonizar la totalidad de nuestras vidas, incluyendo aquellos momentos más íntimos y solitarios; el hecho de que la abrumadora mayoría de las preguntas que le hacemos al mundo tienda a resolverse en la superficie de contacto entre la yema de nuestros dedos y el teclado de nuestras computadoras; la inquietante mutación de la subjetividad en un perfil que cotidianamente rediseñamos y compartimos con los demás, y tantas otras manifestaciones del presente, nos invitan a reconsiderar las categorías con las que tradicionalmente pensamos a la sociedad, la política y el arte, y a crear nuevos conceptos allí donde aquellas hayan entrado en una suerte de desfasaje teórico respecto de los fenómenos que intentamos comprender.

El propósito de nuestra nueva colección de ensayo, *Futuros Próximos*, es promover una escritura experiencial y cargada de afecto que extraiga sus formas de la íntima proximidad que mantiene con su objeto. Un tipo de crítica cultural expandida, de cualidad elástica, con flexibilidad para recibir materiales de fuentes diversas como la teoría política y la música pop, la filosofía y la cultura digital, el pensamiento sobre la técnica y las artes visuales, con el objetivo de elaborar un repertorio de recursos críticos que nos ayude a leer las transformaciones del mundo que nos rodea. Y, por sobre todas las cosas, a sobrevivir en él.

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en junio
de 2017 en Elías Porter y Cía. S.R.L., Plaza 1202,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.